GLI AFFRESCHI
DEL PALAZZO DI SCHIFANOIA
IN FERRARA.

STUDIO

DI F. HARCK

(TRADUZIONE DI A. VENTURI)

Digitized by Google

IN FERRARA,
Nel Prem. Stab. Tip. Libr. di Antonio Taddei e Figli.
1886.

Vorschlag zu Statuten für [illegible], wie es [illegible] hat
[illegible] und [illegible] [illegible]

Legend [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible]
[illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible]

GLI AFFRESCHI
DEL PALAZZO DI SCHIFANOIA
IN FERRARA.

STUDIO

DI F. HARCK

(TRADUZIONE DI A. VENTURI)

IN FERRARA,

Nel Prem. Stab. Tip. Libr. di Antonio Taddei e Figli

1886.

PROPRIETÀ LETTERARIA.

Negli annali dei Musei Prussiani, l' amico nostro, il Dott. Fritz Harck, mise in luce nel 1883 lo studio, che ora noi presentiamo sotto forma italiana al pubblico. Il valente scrittore, che esordì nel 1880 con l' erudita memoria « Das Original von Dürers Postreiter », *venuto in Italia, si applicò principalmente a studiare la pittura ferrarese del Rinascimento, e poscia per tutt'Europa, in collezioni pubbliche e private, ricercò saggi di quella scuola vigorosa d' arte, che dalla generazione di Cosmè Tura continuò trionfalmente sino a quella dei Dossi. L'ampiezza delle ricerche dell'Autore si rivela anche dalla presente memoria, come la diligenza e il rigore del metodo, la bontà de' risultati della sua critica penetrante, venne fatta palese da documenti, scoperti dopo la prima pubblicazione di questo scritto. La data degli affreschi, la parte in essi avuta da Francesco del Cossa, che l'Autore stabiliva*

con induzioni finissime, venne poi accertata incontrastabilmente da articoli e memorie pubblicate nella Rivista Storica Italiana, *nel* Kunstfreund *di Berlino, negli* Atti e Memorie della Deputazione modenese di Storia Patria. *Così doveva avvenire, poichè l'Autore non dimostra, nell'esame degli affreschi di Schifanoia, le preoccupazioni, le idee soggettive o quel meticoloso riguardo alla tradizione, che resero in gran parte vani i tentativi del Laderchi e de' suoi contemporanei nel rintracciare gli autori di quel ciclo pittorico; ma egli cautamente procede, classificando le particolarità dello stile, applicando il metodo delle scienze naturali all' analisi delle forme dell' arte. Questo saggio, tratto da quella splendida pubblicazione periodica, che sono gli Annali dei Musei Prussiani, vero archivio di buoni studii sull'arte italiana, tornerà a prova del grande amore con cui si coltiva all' estero la nostra storia artistica, in Germania principalmente, ove essa ritrova cultori appassionati, editori intraprendenti, cattedre alle Università, gallerie splendide, periodici diffusi, un pubblico attento. Possa anche il pubblico nostro essere attratto del pari a contemplare quella nuova aurora dell'umanità, che fu la grand'epoca del Rinascimento italiano.*

IL TRADUTTORE.

I.

Di tutti i più grandi cicli d'affreschi italiani, nessuno è stato così poco osservato e studiato, come quello i cui resti coprono le pareti della gran sala del palazzo Schifanoia in Ferrara, monumento sotto ogni riguardo importante. La parte iconografica del contenuto mitologico ed allegorico aspetta ancora profondi schiarimenti, e pienamente sconosciuti sono ancora le fonti letterarie e l'ispiratore dell'opera, il quale fu di certo un qualche dotto della Corte Estense. Il contenuto storico con scene della vita di Borso, che ora s'abbandona alle proprie inclinazioni, ora sta in rapporto col popolo, e oltracciò la rappresentazione della vita popolare d'allora coi suoi usi e costumi, offrono importanti materiali alla storia della coltura del quattrocento, men-

tre che gli affreschi poi sono della più grande entità per la conoscenza della scuola pittorica ferrarese nella seconda metà del secolo XV. — Se a pochi finora quegli affreschi furono scopo d' indagini e di studio, dobbiamo rintracciarne principalmente la ragione nel fatto che alla scuola ferrarese fu data un' importanza del tutto secondaria. Eppure questa piccola scuola locale, dal suo principio sino alla metà del secolo XVI, conserva un' impronta particolare, e percorre una propria via, benchè non interamente libera dall' influsso dei grandi genii. Prima il Morelli nei suoi articoli sulla Galleria Borghese (1) e nella sua opera sopra le pitture di maestri italiani nelle Gallerie germaniche (2), dimostrò l' importanza della scuola ferrarese, anche oltre i suoi confini naturali, ed apprezzò la sua attitudine ad approfondite ricerche. In tempi più recenti fu tratto dagli Archivi Estensi e messo in luce un ricchissimo e sicuro materiale, mercè le instancabili ricerche di Campori e Venturi; ma quel materiale non fu applicato finora a studii speciali. Si è provato per primo a farlo Gustavo Gruyer con la sua memoria sugli affreschi di Schifanoia (3). L' attraentissimo articolo contiene però, più che una critica trattazione dell' essenziale carattere artistico, un apprezzamento degli affreschi sotto il punto di vista della coltura

storica; ma l'autore, laddove s'abbandona nel campo della critica stilistica, lascia desiderare approfondite e originali ricerche. Il seguente saggio tende invece principalmente allo scopo di distinguere, per mezzo d'una critica comparativa, le parti che appartengono all'uno o all'altro degli artisti, che parteciparono alle pitture della sala del palazzo di Schifanoia, e a sostituire loro nomi certi; ed offre quindi in certo modo un complemento allo studio del Gruyer.

Vasari rammenta gli affreschi di Schifanoia soltanto in rapporto con le opere di Pier della Francesca ([4]), ma siccome le pitture della mano di questo maestro vennero distrutte, allorquando si eresse la fabbrica posteriore, le notizie del biografo aretino non hanno per noi importanza alcuna. La notizia aggiunta alla vita di Lorenzo Costa ([5]), nella nuova edizione del Vasari, è una opinione di Camillo Laderchi, sulla quale ritorneremo più innanzi. Agostino Superbi ([6]), il primo biografo degli artisti ferraresi, non fa parola degli affreschi: ne parlò invece l'abate Baruffaldi, il quale scrisse le sue Vite nel 1706 ([7]), e a lui fecero ricorso tutti gli scrittori posteriori. Da lui dipende la tradizione che gli affreschi appartengano tutti insieme al Tura. L'essere stata quest'opinione generalmente accettata si spiega pensando come, poco dopo lo scritto del Baruf-

aldi, gli affreschi dovettero essere intonacati: almeno essi non esistevano più quando Scalabrini pubblicò nel 1773 la sua notizia sulle Chiese di Ferrara. Lanzi ([8]) e Ticozzi ([9]) richiamarono le parole del Baruffaldi; Rosini ([10]) parlò degli affreschi brevemente, e ascrisse parte di essi a Cosimo Tura, fondandosi sulla somiglianza loro con le rappresentazioni delle quattro stagioni, che già si ritrovavano nella collezione Costabili a Ferrara. Lo scoprimento degli affreschi in questo secolo diede occasione ad una polemica fra gl' intenditori d' arte, che allora vivevano in Ferrara, e a più minute ricerche, le quali riescirono però a risultati differenti. Nel 1821 si erano già scoperti gli affreschi, per merito del Prof. Giuseppe Saroli, se dobbiamo credere alle sue parole nello scritto indirizzato a Camillo Laderchi ([11]). Nel 1840 finalmente, per ordine del Magistrato, gli affreschi furono liberati dall' intonaco che li copriva dal giovane pittore bolognese Alessandro Campagnoni, ma quelli però delle pareti occidentale e meridionale caddero quasi interamente con la calce sovrapposta. Tosto ebbero principio diverse dispute tra le autorità artistiche del luogo. Come il più atto ad un giudizio si mostrò allora Camillo Laderchi, il quale nella sua « Descrizione della Quadreria Costabili » (Ferrara 1838-41) si addimostra di-

screto osservatore, e profondo conoscitore della letteratura artistica ferrarese. In fatti il suo scritto messo in luce nel 1840 ([12]) è l'unico che palesi un serio esame degli affreschi, e si giovi non senza acume critico del materiale storico. Egli dubita dapprima che gli affreschi appartengano tutti alla mano del Tura, e trova il punto di partenza di tale tradizione in Baruffaldi, senza che questi ne comunichi la fonte. Del suo dubbio trova conferma nel vedere nella parete ad oriente una mano e una direzione diverse da quelle della parete settentrionale, la quale attribuisce al Tura e al suo cooperatore, Baldassare d'Este. Per rendere poi possibile sulla parete settentrionale l'opera dell'artista, che lo aveva colpito maggiormente, si sforza di dimostrare che agli affreschi fu dato mano al tempo di Ercole I, stabilisce la loro origine negli anni 1476-84, ed assegna a Lorenzo Costa la facciata orientale. Quasi a scusa, egli soggiunge ingenuamente: « Voi conoscete la predilezione che io nutro per quest'artista veramente insigne! ». A questo piccolo scritto di Laderchi si annoda una ardente polemica, che specialmente s'ispira alla menzionata lettera del Saroli, scritta in un tono, pel quale la storia dell'arte, a quanto pare, ha avuto sempre una certa predilezione. Saroli spezza una lancia per Baruffaldi e pel Tura, e

si rivolta contro l'opinione del Laderchi, che gli affreschi, cioè, non siano stati dipinti al tempo di Borso. Dallo stesso punto move l'Avventi ([13]): anch' egli difende l' origine degli affreschi al tempo di Borso, sotto la direzione del Tura. Agli assalti di quei due, risponde tosto in un lungo e confuso scritto, delli 31 ottobre 1840 ([14]), pigliando la parte di Laderchi, il tecnico restauratore degli affreschi, Alessandro Campagnoni. Risponde pure Laderchi con lettera del 28 novembre ([15]), nella quale ancora una volta sostiene l' opinione da lui già espressa. Qui finiscono, a mia saputa, senza che arrivassero a mettersi in qualche modo d' accordo, le espettorazioni degli intelligenti d' arte ferraresi. Diciasette anni più tardi, nella sua opera « La Pittura ferrarese », Laderchi ancora una volta (p. 31 e 42-44) ritorna sulle sue antiche opinioni, le sostiene in tutta la loro integrità, e ne cerca nuove prove nella somiglianza con altri lavori del Costa. L' opinione del Laderchi fu condivisa pure dal dottissimo L. N. Cittadella ([16]) in diversi luoghi ([17]). Il Burckhardt nel « *Cicerone* » (*4.ª Ed., p. 580*) e il Woermann (*Geschichte der Malerei*, II. 309) proclamano l'importanza degli affreschi di Schifanoia, come collettivo lavoro della scuola pittorica ferrarese nella seconda metà del secolo XV, e accettano la generale partecipazione all' opera

dei maestri principali della scuola, senza pronunziarsi più davvicino intorno ad essi. L' unica profonda indagine si ritrova nella storia di Crowe e Cavalcaselle; i quali senza determinare la parte dei singoli maestri e cooperatori con precisione, indicano tuttavia le parti speciali di certi maestri, credono all'opera comune di Cossa, Galasso, Tura e Costa (Vol. 5, p. 573), e aggiungono in altro luogo (Vol. 5, p. 371 e 571) anche Bono di Ferrara e Marco Zoppo. Gustavo Gruyer accetta nella sua memoria già menzionata i risultati di Crowe e Cavalcaselle in lungo e in largo, e pone il centro d'azione nell' opera di Tura e di Costa, ma non è persuaso della parte attribuita da Crowe e Cavalcaselle a Francesco Cossa. Su questi giudizi ritorneremo più tardi. Altre fonti per gli affreschi di Schifanoia, utili per le seguenti ricerche, ci sono ignote.

Dal riassunto di tutti gli studii menzionati, risulta incontrastabilmente che tutte le opinioni espresse non sono state sufficienti per determinare le parti che spettano ai differenti maestri e per iscoprirne i probabili autori. Fino al ripristinamento degli affreschi non ci si fa incontro che il solo Cosimo Tura, e prima col Laderchi e poi con le nuove ricerche rimase stabilito di non attribuirli all' opera d' un maestro solo, ma a quella di più. Gli stessi Crowe e Cavalcaselle

si schermiscono di nominarli, anche solo con qualche precisione, e si aiutano col richiamare un' intera serie d' artisti ferraresi allora viventi e rinomati. Alcuni pochi di questi si lasciano determinare con mediocre sicurezza, ed altri ancora si possono distinguere per mezzo di approfonditi sguardi nei fatti storici: il risultato però rimarrà sempre in massima parte fondato sopra giudizi del tutto soggettivi, perchè vi è un così piccolo numero di opere autentiche di quattrocentisti ferraresi, e così insufficienti sono i dati biografici, da dovere rinunziare sin dal principio ad una prova incontestabile.

II.

Dalla storia della fabbrica del Palazzo di Schifanoia noi sappiamo che fu fabbricato ad un piano nel 1391 da Nicolò III, e che venne fornito di un secondo piano dal duca Borso. Sappiamo dal Muratori ([18]) che quest' edificio fu terminato nel 1469 e abitato da Borso. Quest' ultima notizia move probabilmente da un errore, perchè nel *Libro autentico del Conto de lo Ill.mo nostro duca per intrade et spexe* del 1469 si trova la notizia che Borso mandò ad Alberto d' Este venticinque ducati d' oro e glieli fece

portare a Schifanoia ([19]). Da ciò sembra che si debba inferire che non già Borso, ma suo fratello Alberto, abitasse il Palazzo; e questa asserzione diventa più verosimile pel fatto che dopo la morte di Borso, avvenuta nell' agosto del 1471, il successore Ercole I regalò quel palazzo appunto a suo fratello Alberto. Perduto da questo, in conseguenza della sua proscrizione nel 1476, esso ritornò in possesso di Ercole I ([20]). Della rimanente storia del Palazzo e de' fatti relativi il Gruyer fa una pregiata esposizione nel suo articolo, e se ne trova inoltre notizia in Cittadella ([21]), Baruffaldi ([22]) e Laderchi ([23]). Il primo dei quali in un documento dà una notizia importante che si riferisce al luogo in cui si trovano gli affreschi, e da essa si ricava che le pareti meridionale e occidentale della sala caddero nel 1493 ([24]). Sono queste le due pareti, i cui affreschi perirono al levar dell' intonaco (*). Noi ci occuperemo quindi solamente della parete orientale e settentrionale, le quali dovettero essere eseguite nel tempo che corre dal principio della nuova fabbrica al 1493: ma determineremo più innanzi con maggiore esattezza la data.

Volgiamoci ora agli affreschi. La sala in cui si trovano è al primo piano: la sua lunghezza è di 24 metri, la larghezza di 11 metri e l' altezza di 7 ½: è illuminata da tre finestre nelle

due pareti più lunghe. Le rappresentazioni in tutte le pareti erano divise in dodici parti, delle quali oggi sette soltanto si conservano, tre sul muro orientale, quattro nel settentrionale: sugli altri due erano le cinque rimanenti, tre sulla facciata occidentale, due negli angoli di quella a mezzogiorno. Nel mezzo di quest' ultima, tra due finestre si trovava un gran camino. Quasi nel mezzo della parete orientale si apriva una porta, oggi murata, e in luogo di essa, in tempo posteriore, ne venne aperta un' altra più alta e più larga, più vicina alla parete settentrionale, per cui fu distrutta una gran parte della sezione in cui era dipinto il mese di Maggio. Un' altra porta, ora parimenti murata, si trovava nell' angolo occidentale della facciata a settentrione: essa custodiva allora l' accesso alla scala, che oggi si ritrova nella parete occidentale. Ogni sezione forma una striscia che va dal soffitto sino a quasi tre piedi di distanza dal pavimento; ed ognuna è distinta dalla vicina per mezzo da un pilastro dipinto a chiaroscuro. Cotali pilastri sulla parete orientale sono scannellati, e nella settentrionale ornati di arabeschi in istile del primo rinascimento. Ciascuna sezione contiene tre rappresentazioni relative ad un mese dell' anno in tre striscie orizzontali; la striscia superiore contiene il trionfo di divinità pagane

e altre composizioni relative ad esso; quella di mezzo il corrispondente segno dello zodiaco con figure allegoriche; l' inferiore infine i fatti di Borso, le feste che cadono nel mese rappresentato e le occupazioni villerecce. In una parola le rappresentazioni sono di tre specie: mitologiche, allegoriche e storiche. Cominciano col mese di Marzo nell' angolo meridionale della facciata orientale, e sopra questa, come sull' altra a settentrione, sono disposte in quest' ordine: nella prima i mesi di Marzo, Aprile e Maggio; nella seconda Giugno, Luglio, Agosto e Settembre. De' cinque altri mesi, che si trovano sulle pareti a mezzogiorno e ad occidente, non rimangono più che insignificanti frammenti. Non è nostra intenzione di descrivere minutamente i soggetti degli affreschi, e ci limitiamo ad un indice il più breve possibile, assolutamente necessario per meglio chiarire il nostro argomento. In Baruffaldi se ne ritrova una minuta descrizione, ed un' altra più estesa si può leggere nella memoria dell' Avventi, il quale tentò anche di spiegare le allegorie. Ecco il sommario delle rappresentazioni: ([25])

Mese di Marzo. Zona superiore: Trionfo di Minerva; a sinistra gruppo di dotti; a destra donne intente a diversi lavori. — Zona di mezzo: l' Ariete, e su di esso una figura di donna se-

duta; a destra e a sinistra una figura d' uomo in piedi. — Zona inferiore: Borso che fa giustizia; partita di caccia; vignaiuoli.

Aprile. Trionfo di Venere; a destra e a sinistra gruppi d' innamorati; sopra questi a destra le tre Grazie. — Zona di mezzo: Toro, e su di esso un uomo che tiene una chiave; a sinistra una donna con bambino; a destra un uomo con denti di cignale che sta presso a un cavallo. — Zona inferiore: Borso che stende una moneta ad un uomo; ritorno dalla caccia; corse.

Maggio. Trionfo d' Apollo; a sinistra gruppi di poeti; a destra gruppi di fanciulli nudi; dietro ai quali stanno le nove Muse. — Zona media: i Gemelli; un suonatore di flauto al disopra ed un uomo che l' ascolta; a sinistra un maestro che insegna a uomo ginocchioni innanzi a lui; a destra un uomo con arco e freccia. — Zona inferiore: a sinistra alcuni contadini; tutto il resto fu distrutto per l' apertura della nuova porta.

Giugno. Trionfo di Mercurio; a destra un mercante che contratta; nel fondo tre giovani suonatori di flauto e Argo decapitato. — Zona media: il Cancro, e al disopra una donna seduta con una verga in mano; a sinistra e a destra due virili figure allegoriche. — Zona inferiore: Borso che ritorna da caccia, e che riceve un dono; nel fondo contadini e soldati.

Luglio. Trionfo di Giove e di Cibele; a sinistra uno sposalizio; a destra musici sacerdotali e cavalieri. — Zona di mezzo: il Leone, e su di esso una figura seduta con frecce ed arco; a sinistra una donna seduta su di un ramo d'albero; a destra un uomo in atto d'ingoiare un pezzo di carne. — Zona inferiore: a sinistra Borso che sopraintende a lavori campestri; lo stesso che accoglie una supplica; a destra ritorno della cavalcata.

Agosto. Trionfo di Cerere; a sinistra contadini in atto di arare e di seminare; a destra trasporto del grano; nel fondo il ratto di Proserpina. — Zona media: la Vergine; al disopra un uomo con tavoletta e penna; a sinistra una donna con spiche e melagrane; a destra una vecchia ginocchioni in atto di preghiera. — Zona inferiore: Borso che ascolta ambasciatori, e che cavalca in compagnia di gentiluomini; nel fondo trebbiatura del grano con cavalli.

Settembre. Trionfo della Sensualità; a sinistra l'officina di Vulcano; a destra Marte e Venere giacenti in letto. — Zona di mezzo: la Bilancia; e al disopra una figura di vecchia inginocchiata; a sinistra un banditore; a destra un uomo quasi ignudo che si torce le mani, mentre un arcere sta per colpirlo. — Zona inferiore: Borso riceve un inviato; partita di caccia; vendemmia (*Tutti fotografati da Alinari di Firenze*).

Oltre le rappresentazioni di questi sette mesi, vi sono ancora frammenti di lieve importanza, ad esempio nell'angolo ad oriente della facciata settentrionale una piccola striscia con resti di una squadra di cavalieri. Nell' angolo ad occidente della parete settentrionale una simile striscia con rappresentazioni che vanno da cima in fondo, e della quale solamente si conservano frammenti di una figura che mostra di appartenere ad un periodo posteriore, e che quell'angolo probabilmente fu sacrificato al ristauro del 1493. Sulla facciata a mezzogiorno, alcuni resti sul camino che esisteva a quel tempo fanno conoscere parimenti che là non era stata praticata la divisione in striscie orizzontali. Al contrario nella parete occidentale questa è ancora riconoscibile, come pure la partizione di essa in tre grandi sezioni verticali. Dei mesi che qui si ritrovano, Ottobre, Novembre e Dicembre, altro non rimane che pochi frammenti della zona superiore dell' ultimo.

Uno sguardo retrospettivo alla letteratura artistica ci ha fatto conoscere che, ad eccezione di Barruffaldi e di coloro che ne' giudizi lo seguirono fedelmente, da molti è stata confermata la cooperazione di un grande numero di artisti; e bisognerebbe infatti essere cechi per attribuire tutti gli affreschi ad una stessa mano. A

chi appartengano le differenti rappresentazioni vedremo più innanzi: per ora devesi discernere quali parti sieno state dipinte da una stessa mano, e quanti maestri vi abbiano approssimativamente cooperato. Crowe e Cavalcaselle (op. cit. p. 571 e segg.) trovano nel fregio inferiore la medesima maniera in tutte le rappresentazioni, eccettuato quella che si stende al di sotto del segno del Cancro e un' altra in un piccolo e interrotto frammento (non può essere che la sinistra parte sotto lo stellato del Leone). Nel fregio di mezzo l' Ariete, la Vergine, la Bilancia e forse il Toro appartengono alla stessa mano; il Cancro ed il Leone ad un' altra; i Gemelli ad una terza; nel fregio superiore finalmente le rappresentazioni sopra l' Ariete, il Toro e i Gemelli mostrano comuni rapporti: in quelle sopra il Cancro ed il Leone si scorge una mano più difettosa: le altre, sopra la Vergine e la Libbra, appartengono ad una terza.

Ecco in uno specchietto raccolto il risultato delle loro ricerche, coi nomi degli artisti, che ebbero mano nelle diverse parti.

PARETE SETTENTRIONALE:

Settembre.	Agosto.	Luglio.	Giugno.
Tura	Tura	Galasso	Galasso
Tura o	Costa	Galasso o Tura	Galasso
Tura o	Costa	? Tura o Costa	?

PARETE ORIENTALE:

Maggio.	Aprile.	Marzo.
Cossa e Galasso	Cossa e Galasso	Cossa
Cossa	Tura o Costa	Tura o Costa
Tura o Costa		

Dopo approfondite ricerche, ripetute nel corso di un anno, noi siamo giunti a diverso risultato circa alle diverse parti da ascriversi ad una sola mano. Esaminando attentamente gli affreschi, si scorgono spiccatamente due principali direzioni, due personalità artistiche distinte, la cui influenza si riconosce anche in quei tratti dove verosimilmente i maestri non operarono di propria mano, per l' impronta propria ad essi, che là si rivela. Quelle impronte sono in certo modo le specie, dalle quali si staccano gl' individui. L' una di queste specie domina su tutta la facciata orientale, l' altra sulla maggior parte del principio della parete settentrionale verso l' angolo ad occidente. Tra le due, è una parte di gran lunga più debole di tutto il ciclo pittorico, ed ivi si mostra un' altra individualità, la quale, se anche mantiene il generale ed affine carattere della scuola, e se pur si attiene al maestro della facciata settentrionale, è tuttavia originale. Noi scorgiamo la direzione di un maestro, non solamente in alcuni campi della parete orientale, ma sopra tutti; e così riconosciamo l' opera sua nel tratto a destra del campo inferiore, sotto lo stellato del Leone. Inoltre noi distinguiamo due maestri facili a riconoscersi nella parete settentrionale; onde la distinzione de' diversi pittori si presenta nella seguente maniera:

PARETE SETTENTRIONALE:

Settembre.	Agosto.	Luglio.		Giugno.
C (C. Tura) e scolaro	C (C. Tura) e scolaro	B (G. Schiavone ?)		B (G. Schiavone ?)
C (C. Tura)	C (C. Tura)	C (C. Tura)		B (G. Schiavone ?)
C (C. Tura)	C (C. Tura)	B (G. Schiavone ?)	A (F. Cossa)	B (G. Schiavone ?)

PARETE ORIENTALE:

Maggio.	Aprile.	Marzo.
A (F. Cossa) e scolaro	A (F. Cossa)	A (F. Cossa) e scolaro
A (F. Cossa) e scolaro	A (F. Cossa) e scolaro	A (F. Cossa)
A (F. Cossa) e scolaro	A (F. Cossa)	A (F. Cossa)

A conferma delle nostre opinioni siamo costretti a esaminare i contrassegni stilistici più davvicino e a paragonare le rappresentazioni nelle loro differenze di composizione e di forma. I pregi del colorito e della tecnica devono, a causa del cattivo stato degli affreschi, esser messi in second' ordine nel dare un giudizio. La critica recente ha detto con ragione che gli affreschi della parete orientale sono di gran lunga i migliori di tutta la serie, e che tengono qualità comuni. Crowe e Cavalcaselle concludono in questo senso soltanto per la zona superiore, che contiene le rappresentazioni mitologiche; ma noi ritroviamo la medesima mano direttrice in tutte quelle che si estendono sull' intiera facciata orientale, benchè in alcune parti si scorga la mano più difettosa dello scolaro. Abbiamo indicato con A il pittore della parete orientale. Le sue composizioni spiccano con molto vantaggio di fronte a quelle degli altri due maestri per una tranquilla, chiara, semplice disposizione. Ciò si manifesta specialmente nella zona superiore. Isolata appare nel mezzo la divinità seduta sul carro trionfale, a destra e a sinistra un gruppo rotondeggiante, in un tutto indipendente, e con un significato che sta in rapporto con la parte mitologica del mezzo. Qui saggiamente è evitata la confusione, che si riscontra nelle figure so-

vente ripetute e disseminate negli episodi e nei gruppi del fondo, della facciata settentrionale. Soltanto fu seguita la tripartizione, che avveniva necessariamente dal collocare nel posto principale del mezzo la divinità trionfatrice; ed essa venne per logica conseguenza mantenuta nella zona mediana e nell' inferiore, quante volte fu possibile.

Nelle rappresentazioni di Marzo e di Aprile molto abilmente si è tratto profitto delle linee del paesaggio per rendere sempre più sensibile lo spicco del contenuto delle tre parti: alte rocce sovrastano da una parte e dall' altra del carro trionfale, e dividono il fondo ugualmente in tre parti. Se non si pon mente al barocco e alla pochissima naturalezza della forma delle rocce, il paesaggio, specialmente nell' insieme, e per la lontananza ben calcolata, è di grande effetto e di attraenti particolari: in esso troviamo già tutti i germi dell' alto svolgimento che prese in seguito la pittura di paesaggio a Ferrara, finchè sotto ai Dossi arrivò al suo apice. Su tutta la facciata orientale si riscontrano particolarità tipiche, e solo nel campo superiore del mese di Maggio si trovano in quantità minore. Le dissomiglianze che qui si notano sono tuttavia da ascriversi alla mano dell' esecutore. Le figure del maestro A sono lunghe e sottili, con spalle ritte

e colli lunghi, su cui posa una testa rotonda con nuca stretta. La fronte è alta, ma assai piccola ed arcuata; angolosi i zigomi, il mento appuntato, un naso prominentissimo, gli occhi molti discosti e a mandorla. L'orecchia termina sopra e sotto a punta, ed ha circa la forma d'un triangolo; le mani a palme corte e larghe sono provviste di lunghe e sciolte dita, del tutto dritte. I corpi de' fanciulli sono carnosi, e mostrano nella testa un tipo negresco, con salienti sopracciglia. Benchè il panneggiamento sia ancora assai angoloso, le linee delle pieghe sono sciolte e senza durezza, e non come in alcune pitture della facciata settentrionale, svolazzanti senza significato o spiegazzate in tutti gli angoli possibili. Tutte queste particolarità non si riscontrano soltanto in tutte le fascie superiori, ma anche nella inferiore istorica: solamente il tipo del capo delle figure qui mostra sorprendenti caratteristiche fisionomiche. Destano la più alta meraviglia le piccole scene della vita del popolo, che sono nella zona inferiore, semplici sino all' ingenuità, e collocate sopra una parte delle rappresentazioni principali, in modo che soltanto per la loro piccolezza lasciano comprendere ch' esse erano destinate come sfondo. Non riesciva neppure il più eccellente degli artisti impiegati a mettere quelle piccole rappresentazioni in dipendenza organica

coi principali tratti della vita di Borso, mentre egli ci diede già una favorevole idea delle sue cognizioni di prospettiva con le rinnovate e spesso complicate forme architettoniche. L' architettura porta dappertutto le belle forme del primo rinascimento, e mostra già l' impiego, tanto prediletto da tutta la scuola ferrarese, de' rilievi, di una ricca ornamentazione, e l' uso dei metalli nelle parti architettoniche. Il gruppo de' vignaiuoli nella zona inferiore di Marzo, e la corsa che aveva luogo il giorno di S. Giorgio, nella quale gareggiano non solo i cavalli, ma anche gli uomini, sono veri capolavori di genere; e specialmente l' ultimo, nel quale non sai se più tu debba ammirare la architettura, a meraviglia animata dai gruppi degli spettatori, o la potente facoltà di osservazione nel riprodurre quella scena d' uomini e di animali in atto di correre. Questo è da stimarsi come il più attraente episodio di tutto il ciclo. La fine osservazione della natura e la perfetta giustezza nel rendere le forme anatomiche ci si palesa dappertutto: colori chiari e trasparenti, senza contrasti crudi; il rosso, il bruno, e il verde dominanti nel panneggiamento; i toni della carne chiari e lionati, qualche volta crescenti al bruno carico, con leggere ombre brune. La modellatura è morbida, e le teste, per lo più in luce, posseggono per le

sfumature un meraviglioso effetto plastico, che specialmente si manifesta nelle teste ossia nei ritratti della zona inferiore. In quella superiore domina generalmente, in riguardo alla maggiore distanza dall' occhio dell' osservatore, una più robusta e severa modellatura.

Ritrovansi quindi sul muro ad oriente certi distintivi di forma e di colorito tipici, i quali rendono certa la direzione superiore di uno stesso maestro; come pure, per alcune particolarità tecniche, si scorge che v' ebbero parte mani di scolari. Le più fine gradazioni di luce e di ombre, la più accurata modellatura, e il più esatto disegno, insieme con la più sicura padronanza della pura tecnica, la mano del maestro stesso, e senza aggiunte forestiere, si scorgono nella zona inferiore di Marzo e d' Aprile, nella mediana di Marzo e nel trionfo di Venere. Al contrario vi sono nel trionfo di Minerva dissomiglianze e difetti nell' esecuzione, che indicano la mano dello scolare, al quale sembra appartenere anche la zona di mezzo del mese d' Aprile, sebbene qui l' esecuzione s' avvicini assai a quella del maestro A. Ad un più difettoso scolare appartiene il trionfo d' Apollo nella fascia superiore del mese di Maggio. Non solo l' esecuzione è più rozza, più larga e meno plastica la modellazione, ma il colorito è più torbido e pesante, il disegno

meno buono e sicuro, ed anche nelle forme dei corpi e nel panneggiamento si scorgono aberrazioni, che sono abbastanza forti, tanto da dover ammettere che il maestro stesso qui diede solamente lo schizzo della composizione, e che l'esecuzione ne fu affidata agli scolari. Migliori nella condotta sono la zona media e il frammento della inferiore. Tutte le differenze che noi abbiamo riscontrate nel muro orientale debbonsi assolutamente ascrivere alla mano dello scolare che le eseguiva; ma il tutto porta semplicemente l' impronta dei comuni rapporti e di sottomissione ad una mano guidatrice.

Il maestro B, che ci si presenta nelle rappresentazioni dei mesi di Giugno e Luglio, non eguaglia in nessun modo quello testè accennato. Staccate e sparse composizioni; completa mancanza di luce e di prospettiva lineare nel paesaggio; l'impotenza di elevarsi sopra il tipo e di acquistare un proprio carattere; disegno rozzo e viziata modellatura, specialmente nel tono della carne rosso carico e pesanti. Le sue teste fanno l' effetto di teschi coperti di pelle: ordinaria e noncurante è l'esecuzione: tutti questi difetti si manifestano in modo evidente. In quanto alle figure esse confinano con la caricatura. Dalla larga ed angolosa testa schizzano gli occhi spalancati, che mostrano l' iride in tutta la sua rotondità, e che distrug-

gono ogni individualità d'espressione; l'orecchio è perfettamente angolare, e tale da non dirsi quasi una forma organica; le gambe mostrano quelle forme stesse che noi troviamo nelle pitture greche di stile antico, e le dita, evidentemente senza nodi, della mano larga e corta, hanno movenze e piegature impossibili. La sgradevole impressione è accresciuta ancora dal cattivo stato di questa parte degli affreschi, così che è reso impossibile un giudizio sul merito del colorito; ed è una fortuna che noi possiamo constatare solamente in poche parti l'incapacità di questo difettoso ma notevole maestro B, da non confondersi assolutamente con altri. A lui appartiene tutto il mese di Giugno e la zona superiore del mese di Luglio col trionfo di Giove e di Cibele, e di più ancora la quarta parte della zona inferiore di questo mese. È la parte che si ritrova a destra della finestra di mezzo, stretta e alquanto approfondita nella parete, su cui forse dapprima, come nella parete dirimpetto, era stata progettata la collocazione d'un camino. Anche questa zona che mostra nel dinanzi Borso che esce a caccia, e nel lontano lavori contadineschi, ha tutte le particolarità caratterische accennate, ma nella composizione artistica è superiore agli altri campi, ed è la migliore che ci offre il maestro B. Ma quanto sia poco abile lo mostra l'al-

tra parte della zona inferiore. Qui Borso, sotto a un portico ornato di putti e di rilievi, riceve la supplica di un contadino. Quali nobili figure si contrappongono alle altre dappresso, che non si elevano sopra il tipo comune; quale vivacità nei gruppi e nei movimenti! La fine ed attraente modellatura, l'accurata esecuzione, le teste piene d'invidualità, la distribuzione dei colori mostrano con tutta certezza la stessa mano che dipinse le zone inferiori di Marzo e di Aprile. Anche la proprietà caratteristica del maestro A di mettere rappresentazioni con figure impiccolite sopra una scena principale riappare in questo tratto. Non indaghiamo le ragioni per le quali egli sparpagliò qui una sua pittura; ma non vi è dubbio, per chi osservi le sue proprietà di stile, ch'essa sicuramente gli appartenga.

La zona media allegorica del mese di Luglio con lo stellato del Leone, insieme con tutte le rappresentazioni del mese d'Agosto e di Settembre, appartiene alla mano del terzo maestro C. Egli è pure una singolare ed artistica natura, come il maestro A, ma più forte ed aspra. Quello attrae per la notevole tranquillità e seria dignità delle sue figure e per una certa amabilità di novellatore; questo invece incatena con la forza della passione che anima le sue figure e per una spiccata espressione drammatica. Nella composi-

zione come nel disegno non arriva al primo, che, tra tutti gli artisti impiegati nel palazzo di Schifanoia, ha raggiunto il massimo grado di maturità, ma possiede d' altra parte una spiccata abilità nell' architettura e nel paesaggio. Nell' una e nell' altro si vede l' influsso della scuola padovana: l' architettura è ricca ad esuberanza di ornamenti antichi, di frammenti di statue, di rilievi e festoni, ed è molto varia ne' colori; tortuose vie corrono attraverso il paese interrotto da aride piante e da file orizzontali di ammonticchiate rocce. Nelle lunghe figure cadono subito sott' occhio l' ossatura e la muscolatura assai pronunciate, la taglia assai contratta, le anche angolose, le spalle elevate, le braccia muscolose con giunture marcatissime, le mani ossute e con lunghe dita: tutto dà alle sue figure di grosse e rotonde teste, e aspramente energiche nell' espressione, alcunchè di sgradito. Le teste hanno una fronte troppo alta, che si eleva largamente, e assai arcuata dalle parti; sopracciglia assai folte e pronunciate; labbra molto rosse, e spesso aperte in modo che lasciano scorgere i denti; orecchia piccole, tonde, cartilaginose. Del tutto speciale è il panneggiamento a linee diritte, con tutte le spezzature possibili e con lembi spesso fluttuanti. Il disegno non è senza difetti, benchè difficilissimi scorci sieno eseguiti con facilità; ma fanno

spiacevole effetto le grossolane teste de' fanciulli e di alcune figure nel fondo della zona superiore, ove s'incontrano anche rudi violazioni delle leggi di prospettiva. Ma questi difetti del maestro sono pienamente riparati dalle sue figure piene di forza e di ardore e per l'aspra grandiosità dell'espressione; così il gruppo dei ciclopi che lavorano nella zona superiore del mese di Settembre è il più drammatico e animato di tutto il ciclo, ed alcune delle figure allegoriche della zona di mezzo sono notevoli per la più grande appassionatezza dell'espressione, mentre che i gruppi di Marte e Venere in letto, cogli abiti distesi in bell'ordine innanzi, e gli amoretti in fondo, sulle nubi, e in atto di applaudire, danno piuttosto prova d'ingenuità nel comporre e nel disporre. Le disuguaglianze nel colorito e le differenze nella modellatura manifestano che anche il maestro C aveva scolari, e che a lui soltanto la direzione appartiene di questa parte degli affreschi. A lui stesso appartengono invece la striscia di mezzo con la Libbra e la Vergine e anche quella del mese di Giugno, inoltre le rappresentazioni tratte dalla vita di Borso nel mese di Agosto e Settembre. Queste ultime sono disgraziatamente la parte peggio conservata di tutto il ciclo; ma i frammenti lasciano ancora conoscere che il maestro, tanto nelle teste somi-

glianti a veri ritratti, nell' architettura e nel paesaggio, come nella modellazione accuratamente eseguita del tono dorato - rosso - bruno della carne, nella parte istorica è quasi eguale al maestro A. Più difettosa sotto ogni riguardo, e sicuramente lavoro d' uno scolare, è il trionfo di Cerere nel mese di Agosto: del tutto errata è la prospettiva del paesaggio, come pure la proporzione di grandezza fra uomini e animali. Il colore della carne è più chiaro, le ombre traggono più al verde, la modellazione è più dura e rozza, mentre che il colore della carne usato dal maestro stesso è rosso od anche bruno carico con ombre di un bajo scuro. Si potrebbe ammettere anche nella zona superiore del mese di Settembre la cooperazione d' uno scolare. Certe proprietà dello stile, come le gualcite e troppo spesse pieghe, e la somiglianza nelle forme del corpo e nel colorito, ci riconducono al suddetto maestro B, e ci fanno pensare di nuovo ai comuni rapporti di scuola di questo col maestro C: in ogni caso egli s' accosta più a quest' ultimo che al maestro A.

Dobbiamo dire ancora poche parole di frammenti che si trovano ne' due angoli della parete settentrionale, tra l' angolo e la finestra; come pure di quelli della facciata occidentale e meridionale. I pochi resti delle figure conservate nella

stretta zona, fra il mese di Maggio e quello di Giugno, manifestano, ne' duri contorni e nella modellazione più severa, un' esecuzione assai accurata, e rivelano caratteri assai simili a quelli del maestro C; cosicchè noi l' ascriviamo ad un artista che era in relazione con quello. Come già rammentammo, i frammenti conservati nell' angolo occidentale della parete settentrionale, e quelli della parete a mezzogiorno sono posteriori al 1493: ciò è quanto si può sapere intorno ad essi. Qualcosa di meglio si sa circa ai resti della zona superiore nell' angolo meridionale della facciata occidentale, che contiene parimenti il trionfo d' una Dea. La composizione non è qui divisa in gruppi, ma forma un tutto unito, il cui punto centrale è il carro di trionfo. Su questo siede una donna, da cui esce di bocca una fiamma, e che tiene fra le braccia un bambino: il carro è attorniato da giovanette che danzano, e che nelle movenze e nelle posizioni hanno lasciato ogni rigidezza. Il paesaggio è perfettamente naturale con un' ampia pianura, chiusa in fondo da monti, che tiene uua grande somiglianza co' dintorni di Bologna, ed è ragguardevole per la prospettiva ottica e lineare. Il panneggiamento, benchè alquanto piegato senza motivo, ha pieghe morbide, e in contrapposto al realismo degli altri affreschi, tiene dell' antico.

Le figure delle donne sono lunghe, con testine piccole, ovali, su lunghi colli. Il tutto ha l' impronta d' un' altra generazione pittorica, e ricorda specialmente l' arte del Costa. La tecnica è qui più liscia, l' intonazione dei colori chiarissima; e sicuramente anche il modo tecnico, per ottenere una più grande trasparenza di colori, qui non si mostra lo stesso. Ciò spiega come tali affreschi, dipinti qualche decina d' anni più tardi, cadessero poi con l' intonaco che li copriva, allorchè fu tentato di levarli col medesimo processo adoperato sulle pareti orientale e settentrionale.

La mia opinione differisce dunque dalle induzioni di Crowe e Cavalcaselle principalmente in questo: essi, con una piccola eccezione, credono di scoprire una comune direzione nell' intera zona istorica, che tratta i fatti di Borso, e di constatare ora questa or quella mano nel rimanente; mentre noi conosciamo in tutte le rappresentazioni della parete orientale l' opera di un maestro (A), la cui mano riappare anche in un piccolo tratto del muro a settentrione, sul quale distinguiamo due maestri separati (B e C). Come potessero Crowe e Cavalcaselle ascrivere alla stessa mano lo stellato della Vergine e della Libbra, a cui appartien quello coll' Ariete e col Toro, non sappiamo comprendere davvero; perchè

nel concetto, nelle forme dei corpi, nel panneggiamento sono affatto differenti, oltrechè si collegano strettamente con le rappresentazioni mitologiche che loro stan sopra. Similmente non si può attribuire, come fanno quegli storici, tutte le rappresentazioni della zona inferiore ad uno stesso maestro; perchè fra le singole scene dominano spiccate differenze di stile, e quelle della parete settentrionale non raggiungono nella composizione e nel disegno le altre di Marzo e di Aprile. Non è forse di gran lunga più naturale che fosse assegnata una determinata porzione di parete ai diversi artisti chiamati a dipingere la sala, piuttostochè quelli fossero contemporaneamente occupati in una stessa porzione? Tra le tre bande destinate a ciascun mese, non v' è il menomo fregio architettonico, non il più piccolo margine, che avrebbe potuto servire a render minore l' effetto della mancanza d' unità, la quale necessariamente sarebbe nata per l' affastellamento di differenti artisti. Da un punto di vista puramente estetico, noi possiamo ammettere che la distribuzione dello spazio secondo un prestabilito concetto, e conseguentemente tutte insieme le rappresentazioni appartenenti ad un mese, dovevano essere affidate alla potenza creatrice di un autore, anche se questi a sua volta non era che l' interprete d' una idea a lui prescritta.

Con questo mezzo solo l' intonazione delle parti ricevette un' impronta uguale, e soltanto così si poteva in qualche modo mantenere ad un intero ciclo, anche affidando le parti a diversi maestri, un' impressione di unità nel tutto. Queste riflessioni potrebbero servir poco come base per accertare le singole parti, ma sono utili, come elementi per le conclusioni tirate da' contrassegni stilistici; e così pure possono senza dubbio servire d' argomento a prova della giustezza delle nostre opinioni.

III.

Per determinare chi fossero i diversi maestri chiamati ad abbellire la gran sala del palazzo di Schifanoia, bisogna prima fissare con la maggiore precisione possibile la data in cui vennero cominciati gli affreschi. Fin qui si ammise ch' essi fossero eseguiti in un periodo di 20 anni (1471-1493), e perciò fu permesso agli scrittori di aggirarsi fra diversi nomi d' artisti. Ma dato uno sguardo alle ragioni che condussero a quel risultato, e ritornando alle fonti che specialmente v' influirono, e in particolar modo ai fatti storici, questo lungo spazio di tempo si può limitare a pochi anni. L' esistenza degli affreschi nell' intervallo di

tempo che corre tra il 1471 e il 1493 venne generalmente accettata sino a Gustavo Gruyer — (*V. Burckhardt, Cicerone, IV. Ediz. pag. 580; Woltmann e Woermann, Storia della Pittura, vol. II, pag. 209; Crowe e Cavalcaselle, vol. 5, pag. 571; Vasari-Milanesi, III, p. 132 nota):* quest' opinione risale a Laderchi e a L. N. Cittadella. La notizia erronea di quest' ultimo si fonda sulla Cronaca di Fra Paolo di Legnano, il quale parla d' un banchetto che ebbe luogo il 1471 nel pianterreno del Palazzo Schifanoia, perchè il piano superiore non era ancora terminato ([26]). — Questa notizia, in rapporto col documento che determina nell' anno 1493 la caduta delle pareti meridionale ed occidentale, diede origine alla ragionevolissima conclusione che gli affreschi fossero stati dipinti fra gli anni sovraccenati. Crowe e Cavalcaselle citano direttamente il Cittadella, ed è soltanto da meravigliarsi che essi non abbiano sottoposto ad esame anche le deduzioni del medesimo autore, che si leggono nella biografia di Cosimo Tura ([27]). In questa il Cittadella corregge anche le sue conchiusioni tratte da anteriori documenti, per mezzo d' un' altra notizia. Dopo aver citato quanto scrisse Fra Paolo, egli soggiunge: « ma conviene assolutamente ritenere che si trattasse di altre parti della fabbrica, giacchè sino al 1467 i fattori du-

cali accordarono a Domenico di Paris di Padova (genero di Niccolò Baroncelli, detto dal Cavallo) ed a Bongiovanni di S. Geminiano la esecuzione della soffitta nella camera immediatamente unita alla sala, camera detta pure oggidì degli stucchi: al primo per la parte degl' intagli in legno, ed al secondo pel colorito, sotto la direzione dell' architetto Pietro Benvenuti, detto Pietro dagli Ordini ecc. Se la camera attigua alla sala degli affreschi era già da un gran pezzo terminata nel 1467, in maniera che si potè pensare al ricco e complicato ornamento del soffitto, non è dunque troppo ardite l' ammettere che la sala, della quale si parla, fosse già esistente, e che si trovasse in condizione da permettere di dar principio alla pittorica decorazione. Di conseguenza è tolta l' impossibilità che gli affreschi potessero essere cominciati innanzi al 1471. Anche il documento trascritto di sopra nella nota 18, secondo il quale il palazzo era già abitato nel 1469, conferma il compimento, almeno delle stanze principali. A riguardo di queste notizie del Diario Ferrarese, che si ritrova fra altre due del 3 e del 16 Aprile (data questa della morte del prediletto ministro del Duca Borso, Ludovico Casella) gli annotatori del Baruffaldi notano a pagina 69: « che il rozzo scrittore di quel diario potè intendere essere stato allora a buon termine

l' opera muraria e che, incominciato il lavoro, Borso andasse ad abitare colà negli appartamenti già preesistenti o per proprio piacere o perchè sotto i suoi occhi con maggior fervore si travagliasse ». Ma essi dovevano provare in qualche maniera di chiarire questa notizia, perchè essa è direttamente opposta ad una osservazione, che essi fanno in una pagina antecedente, e nella quale concludono che le pitture del piano superiore non possono esser state fatte al tempo di Borso. Essi trovarono cioè nella metopa del cornicione l' emblema d' Ercole I, l' anello col diamante, e ne inferirono che l' edificio fosse stato coperto al tempo di questo Duca, e che gli affreschi avessero avuto principio appunto sotto il suo governo. La notizia di Cittadella, e cioè che il muro della strada sia caduto nel 1493, era sicuramente ad essi sconosciuta. Laderchi d' altra parte cerca con tutti i mezzi di procrastinare la data del principio, in modo di rendere accettabile l' opera del Costa; ma termina falsamente col supporre che il Costa sia nato nel 1450, e rende così fallace tutta quanta la sua dimostrazione. Egli pone il compimento delle pitture della sala fra il 1476 e il 1484, e crede che anche altre ragioni tornino a favore della sua opinione, e gli affreschi non possano aver avuto luogo sotto il duca Borso. Così egli crede che Ercole I

abbia fatto dipingere i fatti della vita del morto fratello per gratitudine di averlo questi designato a successore, e di non avere con un matrimonio e con eventuali discendenti messa in pericolo la sua successione ([28]). Gli annotatori del Baruffaldi abbracciano quest' opinione, e di più tirano in campo la delicatezza de' sentimenti di Borso: « È difficile, dicono, che il magnanimo Borso abbia, lui vivente, voluto rappresentati i proprii fasti in un poema in cui egli stesso era l' eroe; atto d' alterigia in lui non presumibile ». Gustavo Gruyer ([29]) si rivolta con ragione contro queste vane opinioni. Che Borso stesso abbia fatto dipingere le proprie gesta non si può mettere in dubbio. In quei tempi d' illimitata ambizione, della più grande vanità, avida d' ogni lusinga, che si compiaceva delle adulazioni più grossolane, nel tempo del più smodato culto della propria persona, inaudita sarebbe stata una delicatezza, come quella attribuita a Borso, e più inaudito ancora il sentimento, per cui Ercole I avrebbe glorificato il fratello defunto. La modestia non era veramente la virtù di Borso, altrimenti egli non avrebbe, pochi anni dopo che la città aveva innalzato un monumento a Nicolò III, posto accanto a quello il proprio. Un principe poi che, come Ercole I, festeggiava l' anniversario della sua esaltazione al trono con una processio-

ne, la quale venne paragonata a quella del Corpus-Domini ([30]), doveva essere più inclinato a fare la propria apoteosi, che ad onorare pietosamente un morto.

Prescindendo da tutto questo, gli affreschi stessi sono base sufficiente per determinare il tempo in cui furono cominciati. Si può mai pensare che il ritratto di Borso, che ricorre in tutti i quadri della zona superiore, ed il cui viso mai non mostra una medesima espressione stereotipata, bensì diversi sentimenti dell' animo, sia stato dipinto, lui morto? Le difficoltà per la pittura di ritratti, allora non escita ancor pienamente dall' infanzia, sarebbero state quasi invincibili: da un ritratto preesistente non si sarebbe potuto ricavare quello di Borso rappresentato ora in profilo, ora di faccia, ora rivolto a destra ed ora a sinistra. Questo presentarsi del ritratto di Borso in diverse posizioni, e con cambiate espressioni, riesce appunto un argomento persuasivo del compimento degli affreschi al tempo di Borso; e noi non possiamo neppure arrenderci alle più larghe deduzioni di Gruyer, il quale ammette una frequente interruzione di lavoro, e differisce il compimento ad un tempo assai posteriore. Molte erano le mani occupate nelle pitture, e con un lavoro non interrotto e parallelo, non poteva il compimento dell' opera richiedere più lungo tempo

d'un paio d'anni al più. Le rappresentazioni, che ci rimangono, portano inoltre tale impronta di uno stesso tempo, un carattere di stile così del tutto conforme, che devono necessariamente aver avuto una simultanea origine. Dal 1467 data dunque la possibilità del principio de' lavori, e gli affreschi, per ragioni convincenti, devono essere stati compiuti sotto Borso. La probabile loro esecuzione è quindi tra il 1467 e il 1471 (*).

Dall'aver così stabilito un punto di partenza, la determinazione dei diversi artisti si è di molto facilitata. L'opera di Piero della Francesca viene esclusa da tutti i nuovi critici, e con ragione; perchè, lasciando a parte quanto afferma il Vasari, e cioè che i suoi affreschi fossero stati sacrificati alla nuova fabbrica ([31]), non v'è nulla negli affreschi della Sala che dia ragione a chiunque voglia attribuirgliene una parte. Nel tempo in cui gli affreschi furon dipinti, Piero trovavasi in Umbria, e la data del suo soggiorno e de' suoi lavori in Ferrara dovette verosimilmente cadere dopo il 1451, nel qual anno dovette quivi recarsi da Rimini ove lavorava. Che d'altro canto, una parte degli affreschi decisamente dipenda da Piero della Francesca, lo proclama ad una voce tutta la nuova critica ([32]), unanime nel vedere l' influenza di quel pittore nelle rappresentazioni di Marzo, Aprile e Maggio sulla

parete orientale. Anche Laderchi vide qui un'influenza estranea alla scuola ferrarese; soltanto che egli, sempre innamorato del Costa, crede di riconoscere non la mano di Pier della Francesca, bensì quella di Benozzo Gozzoli ([33]). L' influsso di Piero sulla parete orientale è innegabile, salvo che noi la vediamo, non come Crowe e Cavalcaselle soltanto nelle striscie superiori, ma anche nelle altre due; così pure, in contrapposto a queste sulla parete orientale, non ritroviamo che una sola direzione artistica. Tutto il concetto, la mancanza di gesti e di espressioni animate e forti, e la tranquillità dei movimenti, e la maggior parte delle menzionate proprietà stilistiche indicano l' influenza di Piero, cogli affreschi del quale, che si veggono in Arezzo, quelle pitture hanno grande affinità. Così le leggi di composizione e di prospettiva, seguite più rigorosamente sull' intera parete orientale, e la non comune ed accurata modellazione, il digradare più grande di luce e d' ombre, lasciano presupporre uno studio fatto delle opere di Piero.

Uno solo fra i più antichi ferraresi manifesta dipendenza da Piero, nel carattere energicamente improntato alla scuola nazionale, mentre in tutti gli altri è più o meno visibile la influenza della scuola padovana. Sulla personalità di quest' artista noi conveniamo pienamente con Crowe e

Cavalcaselle; egli è Francesco del Cossa, e noi assegniamo il suo nome alla parte degli affreschi aggiudicati al maestro A. Se noi avessimo maggior numero di opere autentiche del Cossa, sarebbe assai più facilmente messa in chiaro la sua identità col maestro della parete orientale; ma disgraziatamente tutto ciò che noi possiamo studiare come mezzo di confronto, si limita propriamente al gran quadro della pinacoteca bolognese dell'anno 1474; poichè la Madonna del Baracano non è oggi più visibile (*), e l'unica copia che ne abbiamo è l'incisione dataci dal Litta ([34]). Un confronto con la Santa Conversazione in Bologna, sotto una recente impressione degli affreschi, fa supporre senza dubbio che l'una e gli altri appartengano allo stesso maestro, eccettochè quella è opera d'un tempo posteriore e più matura. Il panneggiamento è in essa più ampio e più grandioso, ma eseguito con lo stesso principio; le teste con le loro larghe faccie, co' robusti zigomi e gli appuntati menti presentano il tipo sviluppatissimo di quello degli affreschi. La piccola figura della Madonna inginocchiata a destra sulla cornice ha precisamente gl' identici lineamenti delle donne degli affreschi: qui pure troviamo la stessa forma del naso e dell' orecchio, le forme carnose e il tipo negresco dei fanciulli, e anche la stessa modellazione della

carne rossa e le ombre brune e pesanti. Se il quadro bolognese è posteriore agli affreschi, e tutto concorre a lasciarlo credere, si ha un argomento per ritenere il compimento degli affreschi avvenuto innanzi al 1471, anzi prima della fine del 1470, poichè Francesco Cossa fu già chiamato a Bologna nel 1470. Un' affinità ancora più grande con gli affreschi della parete orientale del palazzo di Schifanoia, ne' tipi, e sopratutto nel panneggiamento spezzato ed assai piegato, addimostra l' Annunciazione (n. 21, prima n. 18) della Galleria di Dresda, rivendicata dal Morelli al Cossa ([35]). Anche noi siamo pienamente persuasi ch' essa sia opera da lui cominciata circa al 1470: in ogni caso quest' Annunciazione è più prossima al tempo degli Affreschi, di quello che sia la Santa Conversazione di Bologna. Osservando bene quelle opere e gli affreschi della parete orientale, non si può a meno di venire alla conclusione che tutto sia escito dalla stessa mano, e non si sa capire come il Gruyer abbia escluso l' azione del Cossa, senza addurre ragioni. Col fondamento delle rappresentazioni di Marzo e d' Aprile, noi possiamo anche ascrivere con sicurezza al Cossa uno dei quadri più belli, che ci siano pervenuti della scuola ferrarese, cioè la predella della Galleria Vaticana, con la rappresentazione dei miracoli

di S. Giacinto, là attribuito a Benozzo Gozzoli. Il Morelli ([36]) l'ascrive ad uno sconosciuto maestro ferrarese del tempo di Cossa e di Tura; ma a noi sembrerebbe che dovesse appartenere soltanto a quello, e inoltre che fosse vicinissima di tempo agli affreschi. La superiorità della composizione con una quantità di episodi colti dalla natura, la giustezza del disegno che con facilità supera gli scorci più difficili, l' eccellenza di esecuzione in ogni particolare manifestano un autore di prim' ordine. Il panneggiamento nel quadro vaticano è ancora più angoloso e spezzato, che in quelli di Bologna e di Dresda, ed è assai strettamente affine a quello degli affreschi; le particolari forme del paesaggio con rocce traforate e le forme dei corpi e i tipi delle facce hanno grandi punti di riscontro nelle rappresentazioni dei mesi di Marzo, Aprile e Maggio. Sarebbe troppo lungo addentrarci più oltre in particolari; ma si confronti la predella con le rappresentazioni delle corse che si trovano nel fondo della zona inferiore di Aprile, e coi gruppi delle lavoratrici nella zona superiore del mese di Marzo, per accorgersi della loro grande analogia. Così pure i miracoli di S. Giacinto hanno una quantità di riscontri col quadro dell' Annunciazione. Non vogliamo lasciare d'indicar qui anche i due interessanti ritratti che si veggono nel

quadro del Signor G. Dreyfuss a Parigi. Tanto nello spirito come nella modellazione essi sono straordinariamente vicini a Pier della Francesca, al quale riteniamo che sieno stati finora attribuiti; ma il paesaggio conserva tanto l'impronta speciale del Cossa, che noi siam tratti ad assegnarlo a questo; e se le due persone rappresentate sono realmente, come si congetturò, Giovanni Bentivoglio e sua moglie, la nostra opinione sarà vieppiù giustificata.

Quali fossero gli scolari che il Cossa impiegò nelle pitture di Schifanoia dovrebbe essere quasi impossibile di constatare, tanto più che la loro individualità si confonde con quella del maestro. Al medesimo pittore però, la cui cooperazione ammettemmo nella zona media di Aprile e nella superiore di Maggio, ci sembrano appartenere una Madonna sul trono col bambino (figure a tre quarti del naturale) presso il Sig. Graham di Londra, e l' Adorazione del Bambino, n.° 23 (prima n.° 19) della galleria di Dresda. Quant'a quest' ultimo quadro noi pensiamo, insieme con Crowe e Cavalcaselle, ch'esso appartenga ad un ferrarese, ma non allo stesso pittore del quadro della galleria di Monaco (n.° 549), e siam contrari al Morelli, il quale osserva che « non solo il Po ma anche l' Appennino sta fra i due quadri » ([37]). Noi non sapremmo applicare, come

fanno Crowe e Cavalcaselle, il nome di Bono al quadro della galleria di Dresda; perchè il quadro autentico di questo maestro, che si trova nella Galleria nazionale di Londra, è troppo differente sotto ogni rispetto. Ma sebbene i quadri del sig. Graham e di Dresda, e specialmente quest'ultimo, portino impresso sulla fronte l'influsso del Cossa, sono però nell'esecuzione troppo grossolani pel maestro, e possono appartenere ad uno di quei numerosi pittori ferraresi, il cui nome è invero conosciuto, ma le cui opere sono perdute.

Chi è ora il maestro C? Abbiam già detto di sopra che le rappresentazioni dei mesi d'Agosto e di Settembre hanno caratteristiche di stile indicanti un maestro del tutto diverso da quello della parete orientale. Le figure straordinariamente tendinose con la loro energica muscolatura, la passione ne' movimenti e nelle espressioni, l'architettura riccamente ornata con figure in rilievo e con statue antiche manifestano dipendenza dalla scuola padovana. L'ossatura angolosa delle figure, gli ondeggianti contorni, il panneggiamento assai piegato in tutti gli angoli a mo' di carta, finalmente i particolari delle forme dei corpi, come le spalle e le piegature delle braccia flessuose, la taglia contratta, le mani ossute: in una parola tutte le espresse caratteristiche del maestro C si confanno al pittore, a

cui l' antica e la moderna critica assegnano il posto d' onore fra i ferraresi del quattrocento: a Cosimo Tura.

Che al Tura sia dovuta una parte degli affreschi lo afferma non solo la tradizione, che gli attribuisce, come dicemmo, anche tutte le pitture di Schifanoia, ma innanzi tutto i suoi rapporti con la Corte Estense. Già dal 1452 egli appare fra i salariati del Duca, e di quando in quando gli vediamo affidati dalla Corte grandi e piccole commissioni, tanto che lo si può credere in continua relazione con quella. Com' egli fosse altamente considerato, lo mostrano i lusinghieri epiteti a lui dati in diversi documenti. Già il Laderchi sospettava ch' egli avesse avuto mano nella parete settentrionale della sala; e Crowe e Cavalcaselle pure, press' a poco come noi, gli ascrissero quella parete, oltre la zona inferiore ch' essi ritennero però dipinta insieme col Costa. Soltanto noi non sappiamo spiegare come questi dal confronto con le altre opere del Tura non si siano decisi di porre gli affreschi in un periodo ben determinato ed anteriore a quello da essi assegnato.

Comparando le particolarità stilistiche del Tura, dovevano accorgersi che gli affreschi non sono con alcuna delle altre sue opere in così stretto rapporto, come con le due portelle dell' organo

che si veggono nel Duomo di Ferrara. Queste fortunatamente sono opera autentica del Tura, e che noi possiam datare con sicurezza: esse sono state dipinte nel 1469 ([38]). Colpisce subito la loro somiglianza con le rappresentazioni dei mesi d'Agosto e di Settembre, specialmente nell' anta d'organo con San Giorgio. Qui ritroviamo molti tratti caratteristici, e sono: l'azione drammatica, le particolarità delle forme dei corpi, il paesaggio e il panneggiamento; e sull' anta con l'Annunciazione, l' architettura varia e ricca, ornata di rilievi e festoni. Oltre queste ante dell'organo, possono servir di confronto molti altri lavori che per la modellazione e per le proprietà dello stile s' accostano al S. Giorgio ed all' Annunciazione, e devono quindi appartenere quasi allo stesso periodo. Qui principalmente dobbiamo ricordare: i due piccoli tondi dell'Ateneo di Ferrara (n.° 26, 27), che contengono scene della vita di S. Maurelio, ed oggi sono attribuiti al Cossa, benchè Cesare Cittadella ([39]) li citasse come opera del Tura, al quale appartengono senza dubbio con queste parole: « Eranvi nella sagristia di San Giorgio, fuori delle mura, diversi tondi con le azioni di S. Maurelio, che ora più non si vedono. » Sono da rammentare ancora le figure allegoriche della Primavera presso il Sig. Layard in Venezia; le due figure separate di San Sebastiano

(n.° 1170 b) e di S. Cristoforo (1170 c) nella Galleria di Berlino; la mezza figura della Madonna (n.° 905) e di San Girolamo (n.° 773), la Madonna in trono (n.° 772) nella Galleria Nazionale di Londra (quest' ultima strettamente affine ai quadri di San Maurelio), e infine la Pietà nella Galleria del Louvre ([40]). La parte assegnata al Tura negli affreschi di Schifanoia sta, come abbiamo già detto, in istretta correlazione con tutti questi quadri e con le porte dell' organo dipinte nel 1469: e tutto ciò è un più ampio argomento per la giustezza dell' opinione che gli affreschi sieno cominciati nella seconda metà del settimo decennio del quattrocento. Se Tura realmente ebbe parte nelle pitture della Sala, come noi abbiam ragione di credere dopo le precedenti induzioni, possiamo anche stabilire, alla stregua di documenti, che già nell' estate del 1469 egli avesse dato termine alla opera sua. Noi dobbiamo la comunicazione degli stessi alla bontà del Professor Venturi di Modena. Nel libro « Borsii Æpistolarum aliarumque scripturarum registrum », 1469, a c. 91, si trovano i patti stipulati fra Borso e Cosimo Tura, co' quali questi intraprende le pitture della cappella di Belriguardo « ad olio, con le istorie che più piaceranno a Sua Excellentia ». Le spese per oro e colori dovevano essere sostenute dal Duca, e

così quelle pel mantenimento di Cosimo e di due suoi aiuti. Cosimo dimanda in oltre 15 lire marchesine per ciascun mese a conto dell' opera, e ciò per cinque anni, nel quale periodo di tempo egli si obbliga di condurre a fine le pitture della Cappella. Si sottoponeva poi, appena terminata l' opera, a lasciarne la stima a « homini intendenti, sufficienti e famosi », affinchè sul loro giudizio fosse fissato quanto ancora rimanesse a saldo del suo avere. Nel *memoriale* QQ, 1469, a c. 94, si parla di una somma mandata al Tura in Venezia da « *Guielmo depintore* » per compra d' oro e di colori per l' uso delle decorazioni della suddetta cappella, e dal conto si vede che Tura il 20 Luglio 1469 era in Venezia. Nel « *Zornale de Usita* QQ, 1469, a c. 63, si ritrova inoltre un conto concernente il Tura e i due suoi aiutanti, secondo il quale venne loro pagato il salario fissato a lir. 15 al mese a cominciare dal 1° Agosto 1469. Seguono in quest' occasione altri pagamenti, e da un documento del *memoriale* 1471 - 1498, che sfortunatamente non porta data, sappiamo che l' opera del Tura e dei due compagni venne stimata da « M.ro Baldissera da Este e M.ro Antonio degli Orsini da Venezia pittori », a L. 662, soldi 15, denari 10. Da questi documenti si vede dunque che l' abbellimento della cappella di Belriguardo venne cominciata

il 1° Agosto 1469, che Tura il 20 Luglio 1469 era in Venezia, e che in conseguenza la sua opera nel palazzo Schifanoia doveva essere in ogni caso terminata nel Luglio 1469.

Più difficile riesce identificare il difettoso pittore segnato con B, a cui appartengono le rappresentazioni del mese di Giugno, e quelle della zona superiore e della parte bassa a sinistra della zona inferiore nel mese di Luglio. Nonostante i più accurati confronti, con le opere tutte a noi conosciute dell' antica scuola ferrarese, non ci è stato possibile di ritrovare un maestro, al quale potessero essere attribuite con qualche sicurezza. Il maestro B è soggetto molto all' influenza padovana, e mostra anche una certa dipendenza da Cosimo Tura, la quale però, come dicemmo, può provenire dai comuni rapporti di scuola. Due quadri mostrano in così alto grado le forme proprie del maestro, in ispecie gli occhi e le orecchie caratteristiche, che possono benissimo ascriversi alla sua mano. Essi sono una piccola Madonna sul trono col bambino presso il Cav. Santini in Ferrara, e una grande tavola di altare, divisa in più parti, e appartenente all' antiquario Bulgarelli in Modena (*). Questi quadri, come gli affreschi, mostrano una meravigliosa somiglianza con le opere d' un pittore, il quale, grazie alle firme che si ritrovano apposte in alcuni

quadri, può essere indicato; e il suo nome è l'unico che di continuo si pari innanzi a noi, come quello che si potrebbe forse identificare col maestro B. Egli è lo scolaro di Squarcione, Gregorio Schiavone, la cui cooperazione noi accettiamo, fondandoci sui quadri che si ritrovano nella galleria Nazionale di Londra (n. 630 e 904) e nel museo di Berlino (n. 1162). Se Gregorio non appartiene alla scuola ferrarese, non è niente affatto impossibile ch' egli fosse lusingato a scendere da Padova alla vicina Ferrara, tratto dalla protezione e dallo zelo per l'arte che vi dominavano durante il governo di Borso. Del resto per la somiglianza dell'antico stile ferrarese, con quello della scuola di Squarcione, l'opinione della cooperazione di un pittore di questa ultima scuola non è troppo ardita. Con piena sicurezza però non potremmo, solo col criterio de' quadri suddetti, per quanta analogia mostrino tra loro, attribuirgli la parte indicata degli affreschi, e sarebbe inutile fra i molti artisti, che furono in relazione dipendente con Cosimo Tura, principiar la ricerca di quelli che potessero averlo aiutato nelle pitture di Schifanoia. Tutt'al più possiamo sottoporre a considerazione la cooperazione di Galasso, accettata con sicurezza da Crowe e Cavalcaselle ([41]). Di lui non abbiamo che le notizie fornite da questo, e sappiamo poi da Citta-

della ([42]) ch' egli era già morto l' anno 1473. Se Vasari, che lo disse cinquantenne, ha ragione, egli sarebbe nato circa il 1420. Non abbiamo di lui opere autentiche, e i diversi quadri a lui attribuiti in Ferrara, dissomigliano di molto. Se gli appertengono nella cappella della Consolazione in Santo Stefano a Bologna le figure separate di Pietro e di Giovanni Battista, l' ultimo de' quali è segnato con due G intrecciati, gli deve anche appartenere, secondo Crowe, e Cavalcaselle, e Morelli, la sant' Apollonia (n. 352) della Pinacoteca di Bologna, quadro, in ogni caso, di scuola ferrarese, e non di Marco Zoppo, mentre la Trinità del Museo di Ferrara, a lui attribuita, gli è certamente anteriore. L' autore dei quadri bolognesi può aver avuto parte nelle pitture del palazzo di Schifanoia, ma la sua partecipazione è più da ricercarsi nelle zone compiute sotto la direzione del Tura, che nella parete orientale e nel mese di Giugno, come suppongono Crowe e Cavalcaselle. Al contrario si potrebbe escludere la partecipazione di Baldassare d' Este negli affreschi rimastici. Pare ch' egli abbia goduto alla corte di Borso una posizione straordinariamente favorevole, e negli anni 1469, 1470, 1471 gli furono ripetutamente fatti i più grossi pagamenti. Il Prof. Venturi mi ha mandato un gran numero di notizie in proposito, e

qui darò conto delle più importanti. Dal « Registro della Camara », 1470, Aprile, a c. 73, sappiamo che Baldassare infatti, come fu già opinato, era un parente della casa d' Este. Vi si ritrova la seguente notizia: « Al nobile pittore Baldassare da Regio famigliare del duca Borso dieci ducati d' oro, che Sua Eccellenza gli dona liberamente ». In questa frase la parola *famigliare* mi sembra aver quasi il medesimo significato di consanguineo (*). Il « Zornale de Usita » Q Q, a c. 65, dà notizia di un viaggio, che Baldassare, in compagnia della sua famiglia, intraprese nel 1469 in Lombardia: « A M.° Baldissera da rezo depintore fiorini venticinque d' oro contati a lui per andare in Lombardia a condurre la sua famiglia, con obbligo però di scontare i dati fiorini coi lavori già fatti ». Questo non è il viaggio fatto per trasportare il ritratto di Borso a Milano ([43]), perchè di detto viaggio si ritrova menzione in un documento con la data del 10 Ottobre 1471, nel libro « Debitori e Creditori », a c. 58 v.; e siccome vi si parla del quadro « del quondam duca Borso », questo viaggio non potè dunque essere stato intrapreso prima dell' autunno del 1471. In un altro luogo è chiamato « eccellente pittore », ed è nominato un suo garzone, Andrea da Como (1471). Da tutte queste notizie appare che Baldassare fosse

un operoso e valente maestro, valente diciamo, principalmente perchè egli, come già notammo, era uno degli estimatori degli affreschi di Tura in Belriguardo. È affatto inverosimile che egli, di condizione così eminente sul finire del settimo decennio del secolo XV, fosse impiegato in Schifanoia, sotto la direzione d' un altro maestro. Sfortunatamente le autentiche e segnalate opere della sua mano sono perdute, così che ci manca ogni fondamento ad ulteriori ricerche. Il firmato ritratto di Tito Strozzi nella Galleria Costabili in Ferrara (Crowe e Cavalcaselle, op. cit. vol. V, p. 562) ora non si trova più in quella, e non abbiamo potuto trovarlo neppure nella galleria di Londra, benchè il Morelli attesti che quel ritratto esiste in essa (op. cit. p. 129). Tale notizia deve derivare da errore, perchè il quadro non si ritrova neanche ne' magazzeni della suddetta galleria.

Tralascio di ricercar nomi per gli scolari che cooperarono nelle pitture; poichè il carattere locale della scuola ferrarese è così profondo, che la distinzione stessa de' maestri eminenti incontra grandissima difficoltà, e su di essi s' incontrano opinioni del tutto disparate. Il tentativo di accertare i pittori di second' ordine non porterebbe che a congetture, e soltanto autentici documenti ci porranno in grado d' indicarli.

Al contrario ci opponiamo decisamente alla partecipazione ne' lavori di Schifanoia di due importanti maestri. Il primo di essi è Lorenzo Costa, per cui si scaldò il Laderchi, che fu seguìto da Gruyer, da Crowe e da Cavalcaselle nell' ammetterne l' opera. Poichè il Gruyer ritiene che gli affreschi sieno cominciati sotto il governo di Borso, egli poteva soltanto far menzione del Costa, mostrando poi di credere a frequenti interruzioni del lavoro e al loro procrastinamento a lunghi intervalli, e con quanta poca ragione, abbiam già veduto. Così pure Crowe e Cavalcaselle dovevano porre l' opera del Costa in un tempo molto avanzato, perchè dopo avergli attribuito il San Sebastiano, presso l' antiquario Guggenheim in Venezia (secondo Morelli opera certa di Cosmè, op. cit. p. 276), e lo stesso soggetto nella cappella Marescotti in S. Petronio a Bologna, soggiungono: « coll' abilità che fin qui s' era acquistato, il Costa non sarebbe stato in grado di far ciò che gli abbiamo attribuito in Schifanoia (44) ». Essi accettano più oltre la cooperazione del Costa e del Tura; ma non doveva sfuggir loro, nel determinare la parte avuta da quest' ultimo, la somiglianza con le ante d' organo del 1469. La esistenza degli affreschi doveva per conseguenza cadere intorno a questo tempo. Ciò avrebbe dovuto sorprenderli, e tutta-

via essi ascrivono anche al Costa la striscia inferiore con le rappresentazioni della vita di Borso. Ma come vogliono essi dunque spiegare il fatto che la maggior parte delle figure sono prese dal vero, mentre è impossibile che il Costa le abbia dipinte durante la vita di Borso, per essere nato nel 1460? Come dicemmo, tutti i documenti, tutti i fatti storici, i distintivi stilistici mostrano con sicurezza che gli affreschi cominciarono nella seconda metà del settimo decennio, e venner compiti nel 1470. È tolto perciò ogni pensiero intorno alla cooperazione del Costa sul muro orientale e settentrionale, come cosa fuori da ogni possibilità; al contrario il medesimo può essere stato chiamato da Bologna nel 1493 a dipingere le pareti ad occidente e a mezzogiorno rimesse a nuovo.

Le più antiche opere veramente autentiche del Costa, gli affreschi nella cappella di S. Iacopo in Bologna, mostrano l' influsso d' Ercole Roberti, forse più d' ogni altro maestro, e questi è il secondo pittore, la cui cooperazione noi vogliamo contestare col criterio dello stile. Ercole di Antonio de' Roberti può assolutamente pretendere un posto d' onore presso il Tura ed il Cossa, e in unione col primo e con altri segnalati pittori viene anche menzionato nella Cronaca rimata di Giovanni Santi ([45]). Più forse di qualunque altro ferrarese, mostra l' influssso della

scuola padovana, ma non più dello Squarcione, bensì del Mantegna, e ancor più, come osserva il Morelli ([46]), di Giovanni Bellini. Ci sembra che, dall'accordo meraviglioso che la maniera d'Ercole mostra col libro di schizzi di Iacopo Bellini in Londra, si debba ammettere un'influenza di questo maestro sopra il Roberti, e un lungo soggiorno di questo in Padova nel sesto e settimo decennio del quattrocento, contemporaneamente al Bellini. Ch'egli avesse anche più tardi occasione di rapporti con Bellini, ci è noto da un documento, che Venturi pubblica nella pregevole opera sopra la R. Galleria Estense in Modena ([47]), e dal quale si viene a conoscere che Ercole nel Novembre del 1490 si trovava in Venezia. Ritroviamo ancora nel libro del Venturi altre date importanti riferentisi al pittore. Dalla commovente lettera del 14 Marzo 1491, nella quale egli prega il Duca di pagargli le 567 lire che gli erano dovute, noi sappiamo che egli si ritrovava in condizioni assai tristi: era ammogliato, padre di più figliuoli, e già alla metà del corso della vita. Ciò farebbe credere ch'ei fosse nato circa al 1450. Notevolissima inoltre è la lettera d'Antonio Costabili, del 1.° Aprile 1497, diretta al duca Ercole, e nella quale si tratta della liberazione del Boccaccino dalle carceri di Milano. L'oratore lo raccomanda al Duca, e dice

di lui « che non solu el sie bono come era hercule ma anche molto migliore ». Si deve dedurre da ciò che Ercole fosse già morto o soltanto che, per non essere stato spesse volte compensato del suo lavoro, egli abbandonasse la Corte e per sempre Ferrara?

Forse quell' « era » accenna soltanto alla assenza di lui, e il viaggio in Ungheria, di cui ora abbiamo notizia, cade in quel periodo ([48]). Ma era anche possibile ch' egli non si trovasse più nel numero dei viventi, perchè dal documento pubblicato dal Cittadella ([49]) sappiamo che egli nel 1514 più non esisteva; ma non ci è nota però la precisa data della sua morte (*). jun. 1406.

Noi speriamo di ritornare particolarmente più tardi su questo importante maestro; e intanto ci sia permesso di aggiungere qualche novità, per una maggiore conoscenza di quell' artista. Se Ercole Roberti era realmente già morto nel 1497, non gli si può attribuire il quadro rappresentante *la Pietà*, proveniente dal Conte Zeloni, prima collocato nel Palazzo Borghese in Roma (venduto nel 1882), perchè difficilmente, innanzi al principio del XVI secolo, può aver avuto origine quel dipinto. Il quadro si trova citato dal Laderchi ([50]), come opera di Ercole Grandi, ma quell' autore fa anche d' Ercole Roberti e d' Ercole di Giulio Cesare Grandi una sola persona.

La mezza figura dell' Evangelista Giovanni, posseduta da G. Morelli in Milano, e da questo attribuita ad Ercole Roberti, non ci sembra che appartenga a lui, ma piuttosto ad altro maestro, sotto l'influsso di Pier della Francesca. Noi crediamo di poter rivendicare ad Ercole Roberti le seguenti opere non menzionate finora. Londra, Galleria Nazionale, n.° 1127 (acquisto dalla collezione Hamilton), indicato per opera della Scuola settentrionale italiana: rappresenta la Cena, quadro di colori vivi e di fattura fine, quasi di miniatura, che sta totalmente sotto l' influsso di Giovanni Bellini. Esso appartiene all'ultimo tempo del Maestro, e in ogni caso è dipinto dopo la predella di Dresda. — Richmond, presso il Sig. Cooke: Medea, che tiene un bambino per ciascuna mano, e che cammina sopra rovine ardenti; molto ristaurato; dipinto nella stessa guisa della Lucrezia in Modena. Nella medesima collezione una flagellazione di Cristo, con alcune figure, che sembrano tolte dall'incisione (Bartsch 12) della Flagellazione di Schongauer. Il quadro è quasi interamente ritoccato, ma alcune figure, ancora intatte, portano un' impronta così spiccata di Ercole, che non dubitiamo di assegnarlo alla sua mano. Sfortunatamente non teniamo alcuna fotografia per decidere definitivamente se alcune delle figure sieno proprio copiate dall'in-

cisione di Schongauer; ma in ogni caso alcune figure della grande Crocifissione della Galleria di Modena, attribuite a Gherardo d'Harlem, sono state prese pure a prestito da un tedesco o da un fiammingo. Che quest' ultimo quadro abbia stretta dipendenza con Ercole ([51]) è fuor di dubbio; ma non sapremmo decidere con certezza, se noi qui possediamo un originale od una contemporanea copia. — A Londra, presso il Sig. Salting, si trova pure un altro quadro, di soggetto molto interessante, stimato opera di Ercole Roberti. È la rappresentazione, sicuramente primissima, di un concerto: due giovani, uno de' quali suona il liuto, e una giovanetta cantano: mezze figure di grandezza al naturale dietro una balaustrata. È il quadro menzionato dagli annotatori del Baruffaldi ([52]), i quali confondono ancora l' uno con l' altro Ercole; ma giudicando dallo stile non potrebbe quella pittura appartenere che al più antico dei due. Se la tradizione qui è veritiera, ed è realmente opera di Ercole Roberti, più chiaramente d' ogni altra cosa risulterebbe che Lorenzo Costa per un certo tempo stesse sotto l' influenza di lui, perchè il quadro ha una meravigliosa affinità coi ritratti della Famiglia Bentivoglio in S. Iacopo in Bologna, tanto da lasciare incerto a quale dei due pittori si debba assegnare quel dipinto. Il Cav. Santini possiede

in Ferrara una piccola mezza figura di guerriero, che tiene nella mano destra una bandiera, ed è cosa dovuta ad Ercole Roberti. Appunto nella collezione Santini si ritrova una grande Deposizione della Croce, che in parte appartiene alla mano istessa del quadro che fu esposto nella Galleria Borghese, ed è di una composizione assai somigliante. Questo quadro porta chiaramente l'impronta di due maestri, l'uno dall'altro a distanza di 80 anni: il corpo di Cristo, Maria, la Maddalena inginocchiata a destra, Giovanni che sta a sinistra, appartengono alla stessa mano del quadro di Roma; le figure di Santa Catterina, di S. Francesco e di Giuseppe d'Arimatea, e il paesaggio sono d'una mano della seconda metà del secolo XVI e che rivela lo studio di Dosso. Gli annotatori del Baruffaldi citano quest'opera due volte, la prima come d'Ercole Grandi ([53]), e in tal modo sembrano scambiarla col quadro del Conte Zeloni; l'altra volta, in una nota alla vita di Sebastiano Filippo, dove l'ascrivono a questo pittore ([54]). Tutte e due le note sono in certo modo secondo il vero, perchè se il quadro di Zeloni appartiene, nonostante la notizia di Costabili ad Ercole Roberti, allora gli appartiene anche una parte del quadro del Cav. Santini. — I disegni autentici del Roberti sono assai rari. Oltre il disegno a penna

citato dal Morelli ([55]), rappresentante la strage dei Bambini in Betlemme (Raccolta His de la Salle. Louvre, n. 441), abbiamo trovato ben poco che si possa ascrivere con qualche sicurezza al Maestro. Innanzi tutto, va notato lo schizzo tracciato con meravigliosa sicurezza di mano, a linee leggiere, dell' arresto di Cristo, negli Uffizi (fotografato da Philpot, n. 1430). Questo maestrevole disegno porta un carattere così veneziano, che si potrebbe ascrivere a Giambellino, se un confronto con la predella di Dresda non c' insegnasse che noi abbiamo qui l' abbozzo del gruppo principale del mezzo di essa. Inoltre ci sono noti quattro disegni, che contengono parti della predella di Dresda. L' uno col gruppo di Cristo e dei discepoli in Getsemani si trova nella raccolta del Principe Giorgio in Dresda; gli altri con figure della via Crucis si trovano nel Louvre (n. 220) ed in Modena (riprodotto nell' opera di Venturi, p. 461). Tutti e tre sono disegni tratti dal quadro e non proprii studii pel quadro: anche l' ultimo, stimato genuino da Venturi, è pel suo carattere, e nonostante le varianti che presenta, a nostro parere, soltanto una copia (*). Il quarto disegno finalmente si trova negli Uffizi (Scuola bolognese, I.ª Mappa, num. 1444) e rappresenta una donna che si trova nella via Crucis della predella, in atto di tenere un bambino per mano, ed è vi-

sta di dietro. Questo ci sembra un accurato studio pel quadro: è un disegno a matita, lavato con bruni colori ad acquerello accuratamente e lumeggiato di bianco. Sullo stesso foglio lo stesso disegno fu ripetuto posteriormente da altra mano a penna, lavato leggermente, e vi fu segnato il nome di Ottaviano Mascarino. — Nel Museo britannico a Londra si trova, sotto il nome di Lorenzo Ghiberti un vivace, ma assai accurato disegno a matita rossa, con l'abbozzo d'una Crocifissione, che egualmente ci sembra appartenere ad Ercole. Un altro disegno a lui assegnato dalla tradizione, rappresentante un Cavaliere veduto a tergo, si trova, come notifica il Prof. Thausing in Pest. Nel rovescio del disegno leggesi la seguente iscrizione: « *1562. Diz soll gemallt haben* « *erchol de ferrar, ist vor 100 ettlich Iaren Ein* « *Köstlicher maller gewest, hat die Capelle in San* « *Piero gemacht So gestifft haben das geschledt* « *der Gangan* (Garganelli) », questo è stato dipinto da Ercole di Ferrara: è stato cento anni fa un valente pittore, fece la cappella di S. Piero fondata dalla famiglia Garganelli. — Nel Gabinetto delle stampe a Berlino si trovano due disegni a penna (n. 615 e 1539) attribuiti ad Ercole Roberti. Il primo contiene l'abbozzo d'una Crocifissione, e certamente proviene da Ercole, benchè sia stato interamente ritoccato da altra

mano e in parte rifatto; anche nel secondo disegno, a mio avviso, lo schizzo a penna primitivo è stato acquerellato da altri, e da esso sparì la espressione originale: e tuttavia sembra propria l'attribuzione al Roberti.

Noi non possiamo qui permetterci un'analisi più accurata delle particolari qualità stilistiche d'Ercole Roberti, il quale occupa un posto originale fra gli artisti ferraresi del quattrocento, ed è affatto indipendente dall'influenza del Cossa e del Tura. Nessuna delle sue caratteristiche si presentano negli affreschi di Schifanoia, tanto da permetterci di accettarne la sua cooperazione. Se inoltre poniamo la sua nascita circa al 1450, non poteva già lavorare indipendentemente in un'opera così monumentale della seconda metà del decennio 1460-1470.

Dopo queste digressioni sopra Ercole Roberti, che il lettore vorrà perdonarci, ritorniamo brevemente ancora a' nostri affreschi. Noi ne abbiamo esclusa l'opera d'Ercole Roberti e di Lorenzo Costa: essi sono invece il prodotto di Cossa, di Tura e de' loro scolari non accertati, con la probabile cooperazione di Gregorio Schiavone. Essi sono stati cominciati nella seconda metà del settimo decennio del sec. XV, ed evidentemente terminati circa il 1470. Questo è in poche parole il risultato delle ricerche. Possano esse concorde-

mente alle conclusioni, che Gustavo Gruyer traeva dal punto di vista storico, destare un forte interesse per questo ciclo d' affreschi del quattrocento, interessanti sotto ogni riguardo, e soprattutto possano esse avviare ad un'esatta ricerca della parte iconografica e delle sue fonti!

NOTE

(1) V. Zeitschrift für bild. Kunst. Vol. IX, X, XI.

(2) I. Lermolieff, *Die Werke italienischer Meister in den Galerien von München, Dresden und Berlin.* Leipzig, Seemann, 1880.

(3) G. Gruyer, *Le palais de Schifanoia.* (« Revue des deux mondes, » Agosto 1883).

(4) Vasari - Milanesi. II, 491,

(5) Id. II, p. 132, n. 3.

(6) Apparato degli Huomini illustri della Città di Ferrara (Ferrara, 1620).

(7) Vite dei pittori e scultori ferraresi (Ferrara, Taddei, 1844).

(8) Storia Pittorica. III, 220.

(9) Dizionario degli architetti, scultori, pittori ecc. (Milano, 1830).

(10) Storia Pittorica. III, 72.

(11) Sopra i dipinti del Palazzo di Schifanoia ed altri esistenti in Ferrara. Lettera del Prof. Giuseppe Saroli al Conte Avv. Camillo Laderchi.

(12) Sopra i dipinti del palazzo di Schifanoia in Ferrara. Lettera del Conte Camillo Laderchi al Marchese Pietro Estense Selvatico (Bologna, 1840. Tipografia della Volpe).

(13) F. Avventi, Descrizione dei dipinti di Cosimo Tura, detto Cosmè, ultimamente scoperti nel Palazzo Schifanoia. Bologna, Marsigli, 1840.

(14) Giornale Letterario Scientifico Italiano. Anno II, fasc. 5.°

(15) Idem. Idem.

(16) L. N. Cittadella, *Notizie relative a Ferrara* (Ferrara, Taddei, 1868), p. 339, e *Ricordi e documenti intorno alla vita di Cosimo Tura* (Ferrara, Taddei, 1864), p. 24.

(17) A titolo di curiosità, io voglio qui, intorno al soggetto degli affreschi, far conoscere un particolare giudizio, che mostra sino a qual punto possano giungere la ingenerosità e la parzialità. È l' opinione del gran fanatico A. F. Rio, infiammato di amarissimo odio contro l'intera Dinastia Estense, nell'opera « *De l' Art chrétien* » (Paris, 1861), V. III, p. 392. Dopo aver detto che l' allevamento e l' ammaestramento de' falconi era la passione dominante del Duca Borso, soggiunge: Il n' est donc pas surprenant que la chasse au faucon occupe une si grande place dans les fresques du palais de Schifanoia dont quelques-unes sont exécutées avec une grande vigueur de pinceau et font regretter que l' imagination de l' artiste n' ait pas eu à s' éxercer sur des sujets plus relevés. Ceux qui sont représentés dans les compartiments supérieurs ne peuvent qu' exciter l' indignation et le dégout dans tous

les cœurs honnêtes; ils supposent dans le prince et dans les courtisans qui repaissaient leurs yeux de ces obscénités et qui faisaient de l'art auxiliaire de la prostitution, une dépravation de moeurs et d'idées, qui devait nécessairement porter ses fruits et qui nous prépare d'avance aux orgies scandaleuses du siècle suivant!!

(18) Muratori, Rer. Scr. ital. V. 24, p. 219. — 1469. Fu fornito di riedificare il Palazzo di Schivanojo apresso a Sancto Andrea et incomminciato fu ad essere abitato per il prefacto duca Borso.

(19) Comunicazione del Prof. Adolfo Venturi in Modena. Mi sia permesso qui d'esprimere i più sinceri ringraziamenti al Prof. Venturi, tanto per le indefesse premure nel trovare importanti notizie sugli affreschi di Schifanoia, come per la straordinaria liberalità con la quale le mise a mia disposizione. Io debbo a lui anche un'intera serie d'importanti comunicazioni, delle quali solo per una piccola parte posso trar partito nel corso di questo studio, e per le quali però mi è stato possibile, di arrivare in qualche modo a risultati precisi.

(20) V. Frizzi, Notizie relative a Ferrara, IV.

(21) Op. cit., I, 337, 338.

(22) Op. cit., I, 68, 69 nelle note.

(23) Laderchi, Sopra i dipinti etc., p. 14.

(24) Op. cit., I, 337.

(*) Ci sembra discutibile questa interpretazione data al documento del Cittadella. (*Nota del traduttore*).

(25) Per una seria trattazione del contenuto ico-

nografico del ciclo, la seguente notizia potrebbe forse fornire un punto di partenza. Il Prof. Venturi mi fa sapere che nella biblioteca estense di Modena si ritrova un manoscritto, che appartenne un tempo agli Sforza, e scrive: « Il manoscritto è intitolato *De Sphera.* Dopo alcune pagine con segni astronomici, ne seguono altre con miniature (della seconda metà del secolo XV), con le figure di Saturno, di Giove, di Marte, del Sole, di Venere, di Mercurio e della Luna. In ogni pagina, a sinistra vedesi entro ad un circolo una delle divinità suddette e sotto ad essa alcuni circoletti con simboli zodiacali. In una zona, al disotto dei simboli, e nelle zone della pagina a destra, sono poi rappresentate figure in un' azione speciale, sempre in relazione con l' influsso degli astri. A sinistra, in ciascuna pagina, leggonsi quartine che illustrano e spiegano le miniature. La curiosità, a mio parere, sta in questo che tanto chi miniò il libretto *De Spera,* come chi pensò alla composizione delle pitture di Schifanoia, partirono da uno stesso concetto. I versi così suonano:

Saturno huomini tardi et rei produce
Rubbaduri et buxiardi et assassini
Villani et vili et senza alchuna luce
Pasturi et zoppi et simili meschini:
Il bellicoso Marte sempre infiama
Li animi alteri al guerreggiare et sforza
Hor questo hor quello ne satia sua brama
In l' acquistar: ma piu sempre rinforza:
La gratiosa vener dil suo ardore
Accende i cuor gentili onde in cantare

Et danze et vaghe feste per amore
Linduce col suave vagheggiare:
Benigno e iove e de virtu pianeta
Produce mathematici e doctori
Theologi et gransavii: ne divieta
Alchuna gentil cosa o grandi honori:
Il sole ad honor lu homo et gloria sprona
Et dogni leggiadria si dilecta
Di sapienza porta la corona
Et di religion produce secta:
Mercurio di ragion lucida stella
Produce deloquenza gran fontana
Subtili ingiegni et ciaschun arte bella
Et e nimico dogni cosa vana:
La luna al navigar molto conforta
Et in peschare et ucellare et caccia
A tuti i suoij figliuolj apre la porta
Et anche al solazzare che ad altri piaccia:

(26) L. N. Cittadella, *Notizie relative a Ferrara.* I, p. 337.

(27) L. N. Cittadella, *Ricordi e documenti intorno alla vita di Cosimo Tura*, p. 23.

(28) Laderchi, Sopra i dipinti ecc. Pag. 33.

(29) Op. cit., p. 625.

(30) Burckhardt, *Kultur der Renaissance.* III Ed., Vol. 1, p. 53.

(*) L' esattezza delle conchiusioni dell' Autore fu resa palese da diverse pubblicazioni escite in luce, dopo la stampa di questa memoria. Una lettera del Cossa stesso pubblicata nel *Der Kunstfreund* a Ber-

lino, ci fa conoscere che nel principio del 1470 le pitture della sala erano compiute. Un altro documento edito nel fascicolo 4.°, anno II.°, della *Rivista Storica Italiana*, a pag. 702, ci insegna che Pietro di Benvenuto architetto aveva dato mano a rinnovare e compiere il palazzo di Schifanoia, sin dal 1466. (*Nota del traduttore*).

(31) Vasari - Milanesi. T. II, p. 491.

(32) Cittadella, *C. Tura,* p. 24. — Crowe e Cavalcaselle. T. III, p. 317 e T. V, p. 573. — Burckhardt, *Cicerone,* p. 580. — G. Gruyer, op. cit., p. 631.

(33) Laderchi, *Sopra i dipinti* ecc., p. 32.

(*) Dopo che l'Autore aveva scritto queste pagine, la Madonna del Baracano fu resa visibile al pubblico. Essa è in parte un antico dipinto di scuola bolognese, forse di Lippo Dalmasio, ristaurato dal Cossa; e in parte opera originale del Cossa stesso. Tali sono gli angioli laterali in atto di sostener candelabri, e il fondo di paesaggio. (*Nota del traduttore*).

(34) *Famiglie celebri d' Italia.* T. II.

(35) I. Lermolieff, op. cit. p. 129.

(36) Id. p. 135.

(37) Op. cit., p. 245.

(38) Baruffaldi, op. cit. II, p. 545.

(39) C. Cittadella, *Catalogo istorico de' Pittori e Scultori ferraresi* (Ferrara, 1782).

(40) Mi sia concesso di indicare altre opere, come materiale di studio per più ampia cognizione del Maestro: in Ferrara, presso il Cav. Santini, il quadro S. Giacomo della Marca citato dal Laderchi (*Quadre-*

ria Costabili, p. 27. Prov. della Chiesa di S. Nicolò); in Londra (posto nel Museo Bethnal Green nell'estate del 1883) un piccolo tondo con la Fuga in Egitto, appartenente al Sig. Graham; in Richmond, presso il Sig. Cooke, quattro piccoli quadri con l'Annunciazione e due Santi. Un disegno altamente caratteristico pel primo periodo del pittore è posseduto dal Signor Beckerat in Berlino. Rappresenta una figura allegorica di donna seduta.

(*) Dopo che queste pagine furono stampate, è stato scoperto che la grande tavola d'altare, oggi conservata nella R. Galleria Estense in Modena, fu eseguita da Agnolo e Bartolomeo degli Erri, pittori modenesi. (*Nota del traduttore*).

(41) Op. cit., vol. V., p. 549.

(42) L. N. Cittadella, *Ricordi* ecc. a p. 19, in nota.

(*) Veramente nel secolo XV il nome di *famigliare* veniva dato indistintamente ai cortigiani. (*Nota del traduttore*).

(43) V. Crowe e Cavalcaselle. Op. cit. Vol. V, p. 562.

(44) Op. cit., p. 576.

(45) Cfr. Pungileoni, *Elogio di Giovanni Santi*, p. 74.

(46) Op. cit., p. 131.

(47) A. Venturi, *La Galleria Estense in Modena* (Modena, Toschi, 1883).

(48) *Commentarii rerum urbanarum* di Maffei da Volterra: « Nostra vera ætate Hercules Ferrariensis. Cuius Bononiæ nobilis in sacello pictura. In Pannonia item nonnulla, quo fuit adcersitus ». Comunicazione del Prof. Venturi.

(49) Notizie e documenti ecc. Vol. II, 124.

(*) Dopo la stampa di questo scritto, è stato scoperto un documento che fissa la data della morte d'Ercole Roberti alla fine di Giugno del 1496. (*Nota del traduttore*).

(50) La pittura ferrarese, p. 53. — V. anche Morelli, op. cit., p. 134.

(51) Cfr. Venturi. Op. cit., p. 417.

(52) Op. cit. I, p. 144.

(53) Op. cit. I, p. 140.

(54) Op. cit. I, p. 464. È da notarsi nella abitazione del parroco di San Benedetto una gran tavola esprimente la deposizione di Gesù dalla croce, giudicata da taluno dell' antico Ercole Grandi.... l' unica cosa che in questo dipinto tiene della maniera del Grandi è la testa di S. Giovanni.

(55) Op. cit., p. 134.

(*) Una copia però di un disegno originale del maestro, e non del dipinto; e copia molto antica. (*Nota del traduttore*).

EDIZIONE

DI NUM. 150 ESEMPLARI

LIBRERIA DI ANTONIO TADDEI E FIGLI IN FERRARA

CITTADELLA. — La Casa di Fra Girolamo Savonarola in Ferrara, in 8. con tav. . . . . L. 2. —

— Il Castello di Ferrara, in 8. di pag. 108 in carta dist. » 3. —

— Notizie relative a Ferrara, vol. 2 in 8. . . . . » 15. —

— La famiglia Savonarola, in 8. . . . . » 1. 25

— Memorie storico-monumentali-artistiche sul Tempio di S. Francesco in Ferrara, in 16. . . . . » 1. —

Lucrezia Borgia in Ferrara, memorie, in 8 con Ritr. » 2. 50

Raccolta Ferrarese - 1. Solenne entrata in Pesaro di Lucrezia d'Este sposa a Francesco Maria della Rovere il dì 9 Gennaio 1571. - 2. Descrizione del Banchetto Nuziale per Alfonso II. Duca di Ferrara e Barbara d'Austria; con appendice sopra due Piatti di majolica dipinti. - 3. Memoria di Solenne Funzione nel Palazzo Bentivoglio in Ferrara, e descrizione di quattro Arazzi del celebre pittore Carlo Le-Brun. - 4. Dodici lettere inedite di Guido Card. Bentivoglio, ed una di Fulvio Testi, con annotazioni. - 5. L'Arte della Lana in Ferrara nell'anno 1550. Da un manoscritto della Biblioteca di Ferrara corredato di documenti e note dal professor Giuseppe Ferraro, tom. 5. in 8 . . . . . » 10 —

Novelletta del Mago e del Giudeo, scrittura del secolo XVI — coll'aggiunta di due brevi prose del secolo XIII, in 8. Edizione di 55 copie . . . . . » 2. 50

La Intrata del Re Cristianissimo Henrico II nella Città di Rems et la sua Incoronatione et Consecratione, Edizione di 25 Esemplari. . . . . » 4. —

Uno dei tre distinti. . . . . » 8. —

Relazione delle Feste celebrate in Ferrara pel Quarto Centenario di Ludovico Ariosto nel Maggio 1875 e Discorsi Accademici, in 8. di pag. 160 . . . . » 2. 50

BARUFFALDI. — Vite dei Pittori e Scultori Ferraresi, con annotaz. di G. Boschini, vol. 2 in 8. con ritratti » 15. —